



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

6 | 2011

Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

El programa del límite. David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*

Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011

Carlos Walker



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/202>

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2011

Paginación: 221-226

ISBN: 2-9525448-5-9

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Carlos Walker, « El programa del límite. David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Puesto en línea el 07 junio 2016, consultado el 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/202>



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El programa del límite

El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine

David Oubiña

Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011

En el terreno estético, se afirma desde un comienzo, no hay revés del extremo. La experiencia del límite, su radicalidad, sólo se alcanza en contados lugares. Si bien se accede a dicha experiencia a través de los medios de la representación, no se trata aquí de una representación del extremo. El silencio, cercano, convoca a desplazar sus bordes, y exhibe así un movimiento que es concebido como estandarte de la producción estética. Las narraciones de lo extremo se inscriben en la estela del arte moderno: llevar el lenguaje al límite y probar así su resistencia, de ahí su cercanía con el silencio. Seguir de cerca las particularidades de un desplazamiento, tal es el designio que guía a David Oubiña en su investigación sobre los modos de lo extremo en la literatura y el cine.¹

El libro, publicado en el 2011, es la tesis doctoral que el autor defendió el año 2005 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Beatriz Sarlo (quien escribe el prólogo). El pasaje de la tesis al libro sólo fue un asunto de edición que no implicó ningún cambio sustantivo, aclara Oubiña, pues ya en ese entonces sus desarrollos sobre lo extremo tenían la forma del libro que quería publicar.

La tesis doctoral de Oubiña discurre sobre experiencias de lo extremo que han tenido lugar en la literatura y el cine argentino de finales de los 60' y principios de los 70'. Si bien el autor niega explícitamente que la conformación del *corpus* responda a un interés por dar cuenta del panorama estético de una época, al mismo tiempo trabaja con la hipótesis de que en los años sesenta tiene lugar un proceso de radicalización, tanto estético como político, que desemboca en una *intensidad extrema*. “A fines de la década de 1960 y principios de la de 1970 se escriben y filman en Argentina varios textos y películas que, a pesar de sus notorias diferencias, comparten una exacerbación estilística radical y un

¹ Todas las citas, salvo indicación de lo contrario, corresponden a David Oubiña. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, FCE, 2011. La paginación será consignada en el cuerpo del texto entre paréntesis.

magnetismo irrefrenable por el límite.” (31). La exacerbación estilística es la noción que señala el horizonte común del *corpus*. Se trata de dar cuenta de un movimiento que tiene lugar en los bordes de la estética y que afecta a la vez su totalidad, forzando así a un perpetuo recomenzar: desplazamiento inacabado hacia lo extranjero que se da a ver como un modo espectacularizado de la circulación estética. De esta manera, se concibe el *corpus* seleccionado como inflexiones de una línea estética obsesionada por experimentar con su propio extremo.

El silencio y sus bordes pesquisa ese magnetismo por el límite en “La mayor” de Juan José Saer, en *The Players v/s Ángeles caídos* de Alberto Fischerman, en *Puntos suspensivos* de Edgardo Cozarinsky, y en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, con el fin de poner de manifiesto los procesos de producción de sentido al que su radicalidad estilística da lugar en el cine y en la literatura. El análisis se centra en estos textos y filmes, y Oubiña los lee en conjunto con la obra de cada uno de los autores como telón de fondo. Esto permite erigir a dichas producciones como el momento en que la experiencia de lo extremo es llevada a su punto máximo de expresión.

El libro está compuesto por una introducción, donde se presentan las obras a analizar en diálogo con referencias teóricas sobre la relación del arte moderno con sus bordes, dentro de las que vale la pena destacar el papel principal que se le da a las disquisiciones de Adorno, encargadas significativamente de abrir y cerrar el libro²; cuatro capítulos que se detienen específicamente en las obras mencionadas, haciendo énfasis en las rupturas que ellas introducen, ya sea en la obra de la que forman parte, como en el contexto cultural en el que se producen; y un quinto capítulo donde se retoman elementos presentados a lo largo del libro, para a partir de ellos proponer una reflexión sobre el estatuto de la representación estética y su lazo ineludible, por fallido, con el extremo.

El amplio abanico crítico desplegado en *El silencio y sus bordes* hace necesario trazar aquí un recorrido que permita, al menos, poner de relieve algunos de los argumentos principales que lo componen. Para

² Si bien esta referencia no está incluida en el libro, bien podría ser considerada uno de los bastiones críticos en los que se asientan los desarrollos de Oubiña: “...el arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel. La tendencia a la disolución de éste constituye su propia honra, pues enaltece su exigencia de verdad.” (Adorno, *Teoría estética*, 1983: 47)

ello es que me detendré brevemente en el cuarto capítulo, dedicado a Osvaldo Lamborghini y a las particularidades que se hacen visibles desde su comienzo –*El fiord*– en adelante. Este sesgo de lectura sugiere que en esta parte del libro se explicitan varios de los presupuestos que habían sido insinuados en los capítulos anteriores, y hacen así las veces de antesala al giro programático que tomará la argumentación en la parte final de la tesis.

La literatura de Lamborghini es leída aquí como un gesto infinito por permanecer en el extremo, y es esta persistencia por habitar el borde (que lo diferencia de Saer, Fischerman y Cozarinsky) la que será objeto de análisis. Para ello Oubiña destaca un impulso que atraviesa *El fiord* y que se prolonga luego hacia la obra: “...el nacimiento de la escritura supone una irrupción violenta” (270). Irrupción que toma la forma de “una salida en manifestación”, y que le permite leer a Lamborghini a partir del género discursivo propio de la vanguardia, a saber, el manifiesto. Así *El fiord* es concebido como un manifiesto, en el que al tiempo que se anuncia toda la obra por venir, está a su vez contenida toda la obra, y *es* ya toda la obra. Se asiste allí al establecimiento de una poética que hace visible su campo de acción, postulando una “... nueva literatura política y una nueva política de la literatura.” (272). La vertiente en que se comprende la producción de Lamborghini bajo el cariz del manifiesto no se agota en el impulso de ruptura que caracteriza la obra, más bien avanza hacia la definición de un estilo que, en la medida que escribe una literatura en futuro, encuentra en la proclama su *estrategia escrituraria*: “...construir una literatura que está hecha de las condiciones de posibilidad de la literatura. [...] Ése es el punto: Lamborghini como autor de manifiestos. O más bien como autor de un único gran manifiesto que no deja de reescribirse de texto en texto.” (317). Sin embargo, aclara Oubiña, si el manifiesto es el texto del límite, clausura y punto de partida, no es tarea fácil la de permanecer en ese borde; es por lo tanto forzoso no sólo estar siempre recomenzando, sino también renunciar a la obra para habitar ese espacio. Y es esta renuncia, reescrita una y otra vez desde *El fiord* en adelante, la que permite volver sobre el resto del *corpus* trabajado por Oubiña, pues allí se expresa uno de los argumentos que guía el libro. Una cita tiene la virtud de resumir esta estrategia de lectura: “Hay un punto en que el impulso destructor de una tradición debe dejar paso a la construcción de una obra (y cuando se construye una obra se traicionan los manifiestos).” (313).

Lamborghini sacrifica la posibilidad de una obra para mantenerse en el extremo. Pone así el acento en la deriva y el automatismo de los

procesos de escritura. Se trata de un movimiento migratorio perpetuo que va contra la fijeza de la representación, y que privilegia el espectáculo en que lo grotesco suma *civilización más barbarie*: "...esfuerzo por mostrar el otro lado de las voces altas como por reconocer que las voces bajas deben toda su potencia subversiva a la capacidad para infiltrarse en un discurso dominante. Permanecer en el límite, negándose a instalarse en un espacio determinado, soportando permanentemente la contradicción." (298). La literatura, como en Bataille, es el terreno donde la transgresión da cuenta de su soberanía, aunque en Lamborghini sea menos un modelo alternativo a la Ley que un régimen de desmesura derivado del gesto que hace de la transgresión, ley.

La poética que dilapida la obra en favor del puro flujo de escritura se propone como opuesta al extremo que alcanza Saer en "La mayor": "Lamborghini es el anti Saer" (325). Donde el autor de *Tadeys* sacrifica la obra, Saer se pliega para construirla: llegado al punto máximo de experimentación con el lenguaje que linda con lo ilegible, se detiene en aras de dar forma a una obra. Así, el análisis que Oubiña dedica a los bordes por los que transita la escritura del santafesino, ubica a "La mayor" como el punto en que la experimentación desarticuladora se inviste de una "inquietante pureza" (337). Esta concepción reside en una lectura de Saer que hace hincapié en el desmontaje del movimiento, que leído a la luz de su cercanía con los experimentos cronofotográficos de Marey y Muybridge anteriores al cinematógrafo, señala que la representación del movimiento sólo es posible a partir de la detención y el intervalo. En Saer, a diferencia de las cronofotografías, la poética en contra de la representación no logra fijar el movimiento con nitidez, y la descripción más que un instrumento de captura se vuelve un testimonio de cómo el objeto escapa irremediabilmente. El desmontaje del movimiento y las percepciones de un "puro presente" son llevados en "La mayor" a su operación más extrema, pues a diferencia de la mancha negra que testimonia el caos lingüístico en *El limonero real*, no hay allí recomposición posible. La memoria, incapaz de sobrellevar la pregnancia del presente sólo articula manchas, y lo único que consigue narrarse son series de fragmentos inconexos y dispersos. Ahí es donde Saer toca un borde que permite leer su obra en la perspectiva de ese límite. Se trata, afirma Oubiña tomando un término de Agamben, de narrar lo *Inaproximable*.

El marcado contraste establecido entre Saer y Lamborghini entrega a su vez un panorama del periplo que Oubiña realiza a lo largo del libro. Se destaca en uno y otro, como en el resto del *corpus*, el abandono de

una función refleja por una función crítica del arte, y se particularizan operaciones que permiten establecer relaciones con las propuestas de Fischerman y Cozarinsky. El campo de fuerzas que cada obra muestra en relación con el estilo queda cernido por dos dimensiones contrapuestas, que organizan el espacio de la representación a partir de la tensión existente entre la obra y el silencio que las interpela. En Lamborghini, Cozarinsky y Fischerman esa tensión toma forma a partir de la relación entre civilización y barbarie. En Saer el borde del silencio se avizora en la batalla entre el presente concreto y una memoria inaccesible. El cine y la literatura dibujan así una tensión que, lejos de resolverse, produce restos que se resisten a la significación. La radicalidad de la oscilación en Fischerman confronta las convenciones cinematográficas y exhibe su relación a lo extremo como una intermitencia entre arte e industria. En Cozarinsky, un comienzo es a la vez clausura: lógica extrema de desmontaje –la de *Puntos suspensivos*– que cierra el paso a cualquier continuación, método del despojo que su obra rechaza para constituirse. Esta tendencia radical inscribe a estas obras en la estela del arte moderno, y las señala como modos estrepitosos y teatrales de exhibir la función crítica del arte. Contra la fijeza de la representación – “...que es su hábitat natural” (286)– un movimiento hacia el extremo, umbral del lenguaje que atrae desde el vacío. Este desplazamiento podría explicar el entusiasmo con que concluye el libro: seguir al pie de la letra la lección del *fracaso en la representación*, expresada de diversas formas en las obras analizadas³. Las llamadas “obras extremas” serían el fruto de la exacerbación de “una pulsión compleja que está en los orígenes de la función estética” (340), donde el desvío de la norma se constituye en la “auténtica función del arte”, y la puesta en crisis de la representación que allí tiene lugar, en la evidencia de la falsa reconciliación entre la representación y lo real.

Entonces, el análisis realizado sobre el *corpus* elegido por Oubiña va en contra de la fijeza con que se ha querido abordar la representación y a favor de la función estética del extremo en el arte moderno. Sin embargo, la conclusión del libro, que se precipita hacia formulaciones programáticas sobre aquello que el arte debería ser, amenaza, silenciosa,

³ “La obra debería aprender a fracasar; debería aprender que tanto o más importante que eso que exhibe es aquello que no logra transparentar. [...] Existe, entonces, una valencia positiva del fracaso: resistirse a la vocación obscena que pretende ver y decirlo todo. Habitar en ese fracaso es tal vez la función verdaderamente productiva de las narraciones extremas del cine y la literatura.” (345)

con erigirse en un estandarte de lo extremo que, aunque abierto, parece sugerir la fijeza que se ha querido sortear.

CARLOS WALKER

Universidad de Buenos Aires / Université Paris 8